

聖エラスムスとエラスムス像 下

坂 本 満

六 ヨーロッパにおけるエラスムス像と貨狄像

本稿のはじめにお断りしたように以下の敘述の大部分はわがエラスムス貨狄像と直接の関り合いはない。すでに宮崎信彦氏によってホイジンガ氏によるエラスムスの肖像系列が訳出されており、現にロッテルダムで開催される生誕五〇〇年展を機会にさらに網羅的で綿密な肖像の系譜が明らかにされることであろう。そういうことを懸念するとますます筆は重いが、これまで筆者の手許にあったものを整理するという私的な事情も含めてあえてここに記したのは、あの木像の背景としてエラスムスがその当時の中欧の代表的な美術家たちのモデルとして描かれたかずかずの肖像作品をエルヴィン・トロイ氏などの論文に従って一通り紹介することは必ずしも無駄とは思えなかったことと、ことに図像的な問題で全く無関係ともいえないと思ったからである。

いずれにせよ王侯でも貴族でもなく、宗教的な重要人物でもないいわば一介の市民で、しかも肉体的に美点があるわけでもない病弱な学者がこれほど多くのすぐれた肖像を残した例はまれである。それは個人が世

界の中心に位置しはじめたルネサンスの爛熟期に彼が生をうけている以上、その著作活動の国際性によって彼はユマニスムの中心人物であったのだから不思議なこととはいえないかも知れない。^{註六六}しかし交通事情一つをとっても今日とは到底比べられないような不便な時代に、一世紀に何人という稀有の人物の二人が会合することはさらに稀れな事件であったであろう。エラスムスの数多い肖像（コピーも無数にあるが）のうちの何点かは、大仰な言い方が許されるなら、そういう歴史的な小事件の証言に他ならないともいえるだろう。

(A) マサイスとユマニスト肖像画

エラスムスの最初の本格的な肖像画は一五一七年の春から秋にかけてアントワープ市のクエンティン・マサイスの手になった。^{註六七}それは若い友人ピーテル・ヒレス（アエギーディウス）の肖像と一組になっている。^{註六八}二人の共通の友人トマス・モーアに贈られたものである（挿図6・7）。^{註六九}

エラスムスはこの年までに「格言集 *Adagiorum Collectanea*」（初版一五〇〇年、以後増補を重ねる）、「キリスト教兵士提要（戦うキリスト者の短剣） *Enchiridion militis Christiani*」（一五〇四年）、「痴愚神礼讃 *Moriae Encomium*」

(一五〇九年モリアに献呈、一五二一年初版)などの他、一五二六年にはバーゼルのプローベン Froben 書店から重要な著作である「校訂ギリシア語新約聖書 Novum Instrumentum」と彼自身ライフ・ワークと考えた「聖ヒエロニムス著作集 S. Hieronymi Opera」九巻を相次いで上梓し、またその年の一月に彼を年収二〇〇フロリン(グルデン)の名誉顧問官として採用した新スペイン王カルロス一世(カルル五世)に「キリスト教君主教育 Institutio

Principis christiani」を刊行献呈した。すでにエラスムスの名声は国際的に高まっていたが、さらによいことは翌一五二七年一月に教皇レオ一〇世から庶子という特殊事情にも拘らず生活に必要な職禄支給をうけ、僧服の着用を免ぜられ、僧院外

挿図6 マサイス作エラスムス像

挿図7 同 ヒレス像

居住の自由が認められ、訴願状などにも庶子という但し書きの記入を免ぜられることなどの特別許可をえたことである。これによって辛い思い出をもつステイン Steyn の僧院を忘れることができたし、もはや以前の^{註七一}ように生活に追われることもなくなった。高価な肖像画の費用を自分たちで出し合って友人に送ることを思いついた背景にはこのように安定し始めたエラスムスの生活があったのである。^{註七三}

その肖像画には釘の列がむきだしの粗末な板壁の前に「ロマ書註解」の冒頭を書きはじめエラスムスの斜め右を向いて坐った上半身が描かれている。耳隠しのあるようなベレー帽、襟に毛のついたガウンを羽織っているのは他の肖像画によく見る通りであるが、眼の窪み、頬にできたかすかな影がエラスムスにいくらかやつれた印象を帯びさせ、それがむしろ聡明で繊細な感情をもった書斎人らしい人柄を最もよく感じさせている。レオ・ヴァン・ピニヴェルド氏の述べるように「数多いこのユマニストの肖像画の中で、これは最も真実味があり、最も直接的なものの一つ」と言ってもよいだろう。質素な道具立てと気どりのない表情がエラスムスの最もよい側面を浮上らせることに役立っているようである。^{註七五}

その像と対をなす二枚組肖像画右翼のヒレス(アエギーディウス)像はエラスムスに語りかけようとするようになかば左を向いた顔をあげ、左手に手紙をもち、右手の人指し指は一冊の本、エラスムスの「反野蛮族論 Antiberbarorum liber」に触れている。^{註七六}

マルリエ氏によるとこれらの肖像画に見られる特徴、たとえばモデルが自分の書斎で平服に近い簡素な服装のまま机を前にした半身像で描か

れること、モデルの生活と関わりの深いもの、ここでは書物が身近に配され、それに対するモデルの関心がヒレスの肖像に見られるように手や指の動きで表現されることなどはとくにフランドル、ドイツ、英国でユ

マニスト肖像画の定型となつて画家たちに套襲されることになる。^{註七}マサ

イスと同じように、しかしより積極的にイタリア・ルネサンスをフラン

ドルに移植する役割を担つた最初の画家たち、ベルナルド・ヴァン・オル

レイの「ジョルジュ・ゼル博士」(一五一九年、ブリュッセル王立美術館^{註七八})、

ヴァン・ピユイヴェルド氏によつてヤン・ゴッセルトの作品とされた

法律家像(ローマ・パラッツォ・ドリッア^{註七九})など、またもう一人のエラスムス

の肖像画家ハンス・ホルバインの数々の肖像画、その中からヘンリー八

世の天文学者「ニコラス・クラッツァー」(一五二八年、パリ・ルーヴル美

術館)、ハンザ同盟のロンドン駐在員「ゲオルク・ギーセ」(一五三二年

ベルリン・ダーレム美術館)、アントワープの金工「ハンス」(一五三二年ロ

ンドン・ウィンザー宮殿^{註八〇})などだけをその型に従うものとして例示するに

止めよう。一六世紀中期にもヤン・ヴェルメイエン、アントニス・モル

などによつてこの種の肖像画がフランドルに伝えられていく。

クエンティン・マサイスはこのようなユマニスト肖像画形式の創始者

としてマルリエ氏に過大に評価されたきらいがないでもないが、^{註八一}ではど

こからこの形式をつくり出したのであろうか。マルリエ氏によるとエラ

スムスがそれに一役買っているという推定も可能である。

ウルビノのフェデリコ・ダ・モンテフェルトロ Federico da Montefeltro

は彼自身ユマニストであり、その宮廷に数多くの文人を集めて、その保護

者としても一五世紀の王侯中屈指の人物であることはブルクハルトその

他の著書によつても知られているが、パラッツォ・ドゥカーレ内小書斎 Studioio には一四七五年頃にフランドル人のヨース・ヴァン・ヘント (ヴァッセンホフ Joos van Ghent, あらうは Juste van Wassenhove) 、

スペイン人のペドロ・ベルゲテ Pedro Berruguete が他の数人の画家とと

もに描いた二人の著名な文人たちの画像があつて、その蔵書とともに

よく知られていた。それはギリシア・ローマの哲人や文学者、中世の教父、

神学者、詩人たちの肖像、といつても写実的であるわけはなく想像に基

づく理想的なものであるが、肖像画というジャンル発生期の記念碑的な

作品として、一五世紀の文人たちの姿がそこに反映していると見るこ

ができるだろう。それらの文人たちはマサイスの肖像画と同じく壁を背

にした半身像で二人づつが一組になつて書物を前にしており、その指

の動きはヒレスのそれを想起させるものがある。この書斎画をイタリア

旅行の折りにエラスムスが知つていてマサイスに語つたと考えることは

必しも不当ではないかも知れない。^{註八二}エラスムスがウルビノを直接訪れる

機会はなかったとしてもミラノのパニガロ邸 Casa Panigola に、建築

家となる前のブラマンテが描いた同種の二人組の文人像なら見る機会を

もつたかも知れない。ブラマンテはミラノに来る前に出身地のウルビノ

公邸のその書斎肖像画にピエロ・デラ・フランチェスカなどとともに共

同製作者の一人であつた。^{註八三}それゆえパニガロ邸のヘラクリトスとデモ

クリトスの一組が明らかにヨース・ヴァン・ヘントのプトレマイオスと

ボエティウスによつて^{註八四}いるのは不思議ではない。

エラスムスがウルビノか、さもないればミラノの二人一組の文人肖像

画を知つていたと推測させるもう一つの根拠は、マルリエ氏は触れてい

挿図8 作者不詳「格言集(エラスムス著)」扉

肖像画というのは画家とモデルとの対話であり、彼らの視線の交換から思想のそれにも及ぶであろうし、ある場合には両者の心理的な葛藤にも耐えなければならぬ。エラスムスから上に述べたような示唆をえたかどうかは別としても画家マサイスがエラスムスとヒレスを描くということによってその絵が贈られることになっていたモーアを含む四人のユマニストたちの親密な精神的交流の場がそこに生れていたということが出来る。この二枚組みの肖像画はそのような交流の中で完成されたのである。とすればマルリエ氏のいうようにこれは貴重な「四重の友情の詩」ということも誇張ではない。そしてホルバインたちの肖像画の原型もここに認めることができる。

モーアはヒレス宛ての感謝の詩の中でマサイスを「古代的芸術の改良者にして大アペレスに少しもひけをとらぬ芸術家」と呼んで色彩の調和の美しさを讃えたが、それに続いてどうして古代人がしたように将来のためにもつと堅牢な材質によって肖像をつくらなかったのかと問いかけている。これはローマの肖像彫刻あるいはメダイを指しているらしい。

個人の名誉の永遠性に対するこのような信頼の念こそルネサンス的現象の一つには相違ないが、この問いがマサイスをして再びエラスムスの肖像をつくらせたという推測も行われている。ともあれ今度はカンヴァスや板の上ではなくてメダイに彼の横顔を浮彫りすることになった。

メダイは、直径一〇・六センチメートルの円形(挿図9)で、左をむいて例の帽子を被り毛皮の襟をみせている。^{註六}顔の左右の空隙にROと省略名。下には1519の年記を入れる。肖像の周辺に左下から右廻りにギリシア文字 $\tau\eta\sigma\ \kappa\rho\epsilon\iota\tau\omega\ \tau\acute{\alpha}\ \sigma\upsilon\gamma\gamma\rho\alpha\mu\mu\acute{\alpha}\tau\alpha\ \delta\epsilon\lambda\epsilon\iota$ (彼の書いたもの

ないが、一五一五年にバーゼルのフローベン書店から出版した「格言集」増訂版第一頁のヨハン・フローベンの前書きの枠の三方が同書中に納められているギリシア、ローマの文人たち二人の像で、最上段のホメロス、サロモン、ヘシオドス以外の一人は対話を交しているかのように二人一組の枠にいれられていることである(挿図8)。^{註八五}持物が二人とも揃って書物であるものは右下段の歴史家リウウスとサルステイウスたちの一組だけで、書物をもたない文人が多いが、その代り二人の対話を感じさせる極めて雄弁な手の表情が注意を惹くであろう。

二人一組の文人肖像画についてはこのような諸点からエラスムスにも何らかの知識があったと考えることは誤っていないであろう。このように単一画面の二人組み肖像をそれぞれが独立しうるような二枚組み肖像の形式に整えたものがエラスムスとヒレスのそれであった。

(B) デューラー

八年八月一日付けアロンソ・バルデス宛ての書簡^{註八七}で明らかにされたようにエラスムス自身によって示された可能性は高く、またその銘文の内容が「死を思え」*MEMENTO MORI* のヨーロッパ的な終末観を背景にしていることも、特に珍しいことではないが、デーヴエンテルの新敬虔派にかつて学んだ彼のキリスト者としての自覚をうかがうに足りる。このメダイは友人たちに送られてデューラーやホプファーの版画^{註八八}(挿図10)のように彼の肖像の原型とされることになった点でやはり無視できないし、アルプスの北でつくられたルネサンス的なメダイの最初の一つとしても充分注目に価いするものである。

挿図9—1 マサイス作メダル

と記される。これらの銘文は一五二

方がもつとよい姿をおみせします)、つづいて上から下にラテン語で *IMA-GOADVNA EFFIGIE EXPRESSA* (明らかな写生による肖像) と記される。裏面は境界神 *TERMINUS* と記されたディオニュソスが、やはり左向きに頭髮を後ろになびかせて表わされ、頭部の前後に *CONCEDO NVLI* (私は誰も容赦しない)、周辺に *“Ο-ρα τέλος μαρπου βίου* (長き生の終りを想え) *MORS VLTIMALINEA RE-*

挿図9—2 マサイス作メダル 裏面

美術館所蔵の正面向き、少し俯目がちのデッサンであり、完成しないままに終わった^{註九〇}(挿図11)。

一五二一年四月ヴォルムスの国会が開かれ、ルターの身に危険を感じてデューラーはその旅行日記に祈りに似た調子でエラスムスの援助を記した有名な一節を残したが、デューラーはエラスムスをよく洞察していた、結局エラスムスは何もしないという予見をひそませていたのである^{註九一}。

デューラーの
エラスムスに
対する関心は
必しも厚く
はなかった^{註九二}。
しかしエラス
ムスは画家
としての
デューラー
に常に敬意
を表してい

挿図10 ホプファー作 銅版画

一五二〇年七月
デューラーは妻
アグネスと侍女
ズナを伴って
ネーデルランド
に旅立った。八
月に二回エラ
スムスをデッ
サンした^{註八九}。
その一つが今
日ルーヴル

挿図11 デューラー作 デッサン

る。デューラーの最も親しいユマニスト、ピルクハイマー宛一五二五年一月八日付けの書簡でエラスムスはデューラーに肖像を描いてもらいたいという望みを告げ、^{註九三}また三月一四日付けの書簡でも、かつてブルニュセルで中断された肖像画を惜しがっている。^{註九四}おそらくそれを伝え知ってであろうが、デューラーは翌一五二六年にエラスムスの銅版画肖像をつくったのである。それはデューラーの最後の銅版画の一枚でもあった。

ここではエラスムスは例のごとく帽子をかぶり毛皮はついていないがいつものようなガウン姿で、斜め左を向いて彼の習慣通りに立ったまま書きものをしている。前景に数冊の本が置かれ、机の上に葦と鈴蘭が活けられているのはエラスムスの美に対する愛と謙虚さと無垢の純粹さのシンボルとしてであるらしい。^{註九五}左の後景には大きく枠が仕切られてそこにマサイスのメダイからとられたラテン語の銘「アルベルト・ドゥレロ写真ロテロダムのエラスムス像」、ギリシア語銘「もっとよい姿は彼の著作に示され

ているでしよう」および一五二六年の年記とデューラーのモノグラムが刻まれている。全体としては後

挿図12 デューラー作 銅版画

期ゴティック的な到直な線の目立つデューラー独特の作品であるが、少し大きめの帽子や襟のひだのつくりなどは先年のデッサンを用いているし、マサイスのメダイも参考にされていることは明らかである(挿図12)。^{註九六}

この肖像が研讃を積んだ大学者としてのモデルの表現として欠けるところはなにしても、繊細な感情を具え、軽妙なウィットに充ちたエラスムスの姿としては必しも成功していないことは諸家の認めるところで、エラスムス自身もピルクハイマーに「その肖像がそっくりでないことは驚くに当たらない。私はもう五年前とはちがうのだから」と書き、婉曲に不満を呈している。^{註九七}

しかし一五二八年三月、エラスムスは「ギリシア・ラテン語の発音についての対話 *Dialogus de recta latini graeque sermonis pronuntiatione*」の中でデューラーをアペレスを凌ぐ画家とし、とくにそれは黒一色であらゆる表現を実現する版画家として賛称していることは興味深い。^{註九八}

(C) 息子のハンス・ホルバインとエラスムス

画家として最初にエラスムスを描いたのは息子のハンス・ホルバインであった。もっとも、それは正確な肖像を意図したものではない。

一五一五三月、バーゼルにいたエラスムスが英国に立つ少し前のことであるが、友人のユマニスト、ミニコニウスが一八歳になったばかりの少年ハンス・ホルバインを彼に紹介したらしい。ミニコニウスはフローベン書店から出版されたばかりの私物の「痴愚神礼讃」の余白にホルバインたちに挿図を描かせたが、その中にエラスムスの姿が二回現れるのである。

その一つは厚い石壁の窓の傍らで「格言」の文字の読める書きものを

する彼であり、他の一図は巻頭近くの第三図で、美人に見とれて路傍に

籠を並べる物売りの籠を踏み潰す彼である。^{註〇〇} ミニコニウスにこれらを見

せられた当のエラスムスは溜息をついて、「おやおや、もしエラスムスがまだこんなに若いのなら、すぐにもお嫁さんをもらうだろうに」、と

冗談を言ったという。^{註一〇一} その挿絵はまたフローベンの注意を惹いてホルバ

インはフローベン書店の本の装飾や挿絵で忙しくな^{註一〇二}った。

エラスムスは一五一八年に数ヶ月バーゼルに戻っただけで二一年まではルーヴェンに落着いていた。その年の十一月中ばにバーゼルに着き、それから一五二九年四月までここに留った。しかしすでにヴィッテンベ

ルクの信仰告白によって投じられた宗教界の動揺はエラスムスに静かに研究に耽けることを許さなかった。彼は激するルターに慎重な言動を忠告し、教皇レオ一〇世にもルターに対する慎重にして寛容なる処置を進言する。ルターも、またつぎの教皇でエラスムスの旧い知己であったフランドル出身のハドリアヌス六世も、それぞれ自分たちの陣営に彼を引

き入れよう

とするが、

彼は動かな

い。一方で

は保守派の

牙城ソルボ

ンス大学神

学部が彼の

著書の告発

挿図13 ホルバイン(子)作

を始め、ルターもエラスムスを弾劾し、ついにエラスムスはそれに反駁

せざるをえなくなつてルターとの決裂は決定的となる。一五二九年バー

ゼルにも新教徒の騒動が頻発しはじめると逃げるようにして彼はフライ

ブルクに移つたのである。渡辺一夫氏の説かれるように「痴愚神礼讃」

や「ユートピア」が許されるような雰囲気はこの年代ごろから失われて、

ヨーロッパ全体が宗教的な対立で険悪な様相を呈し始めたのである。

ホルバインは一五一七年からリュツェルスに住みおそらく北イタリアにも旅行して一九年にバーゼルの画家組合に登録し、翌年には市民権もえられた。

一五二三年に彼はエラスムス像を二通りの図柄で描いている。その一つはルーヴル美術館とバーゼル美術館蔵の「マルコ福音書註解」を書きはじめたところのエラスムスの左向きの横顔である。マサイスのメダイよりも深か目の耳隠しの帽子にガウンをきて、下に着ている褐色の上衣が襟足と袖とから見える。^{註一〇三}

ループルとバーゼルのそれぞれの横向き像はよく見るとわずかな違い

がある。前者は少し前かがみ

で書きものをする姿に自然さ

がある。背景は花模様の壁と

右の方は褐色の壁の板の彫り

模様がみえる。それに反して

バーゼルのそれは背景は暗色

で何も描かれず、エラスムス

はほとんど体を傾けずに机に

挿図14 ホルバイン(子)原画 木版画

向っている。襟には大きなビロードの襷があつて、より明るいガウシンの色とともにモデルを背景から浮きあがらせている。いずれも精神活動の円熟期にある人物の風貌を見事に再現して肖像画家としてのホルバインの才能を充分に發揮したものである。

挿図16 同 木版画

同じ年に描かれたロングフォードにある作品(挿図13)は左手にルネサンス的な華やかな装飾をもつ角柱を配し、右の奥には棚の上に年記とサインの紙がはさまった本とフラスコがおかれ、それはカーテンで隠されるようになってい

挿図15 ホルバイン(子)作

る。彼は帽子をかぶり、立派な毛皮を、襟に二重につけて机上の豪華な製本の書物の上に両手を置く。その本の一つの面にはギリシア語で「ヘラクレスの功業」と記され、別の面にはエラスムスの名が見える。^{註一〇四}この銘文はおそらくエラスムスが画家に暗示したものであるにしても、これまでになく堂々と飾られ取りすまして顔をあげるこの肖像を見ると、報われるところの少なかつたギリシアの英雄の労苦の面によりも、その不滅の名声の方への仄めかしに比重が傾いているのを感じないわけにいかない。しかしエラスムスは自分で仄めかしながらその名誉ある地位に満足

と羞恥とを感じて苦笑していたという想像が許されるかも知れない。^{註一〇六}なおルーヴル美術館にはこれらの肖像画のためのデッサンが二図保管されている。^{註一〇七}

同じ時期にフローベンとエラスムスとの二枚組肖像画が描かれたが、原作は失われフローベンの肖像のコピーの一つはバーゼル美術館にあるが、^{註一〇八}エラスムスの肖像の方はH・R・マスエル・ドイッチュによる木版画で原作を窺うことができる。それは一五五〇年にラテン語版のセバスティアン・ミンスター著「宇宙誌(Kosmographie)」に附けられたものである。奇しくもその一書がスペイン異端審問所の検閲を蒙り書中のエラスムス像はあの帽子をつけたまま *memento mori* の象徴の骸骨のように変形させられ、抹殺されたその痕跡をそのまま今日見ることが出来る。^{註一〇九}それは斜め右に向いた胸像で、ロングフォード・コレクションの向きを逆にしたものようである(挿図14)。

ホルバインは一五二六年八月末にバーゼルを立ち英国に渡った。そのときエラスムスは彼をヒレスに紹介し、ヒレスの手でマサイスに引き会

挿図17 ホルバイン(子)作 木版画

せるよう手紙を書いている。^{註一〇}その結果については不明であるが、英国では、一五二四年に送られていたエラスムスの肖像画家としてホルバインの名はすでに知られていた。英国における彼の最初のモデルがエラスムスから紹介されたトマス・モーアであったことも不思議でない。一五二八年八月末にはバーゼルにいて三二年までホルバインは滞在した。この間、再びイタリアを訪れたようである。このときになお数枚のエラスムスの肖像を描いている。

その中ではバーゼル美術館の小円形肖像画が最もよく知られている。^{註一一}帽子の下からのぞく頭髮は一層白くなり、皺も深まり、眼つきにも諦観とイロニーが感じられなくもないが、それはロングフォードの作品と全く同じ視角によっていて、果して画家が老人になったエラスムスを実際に写生したかどうかを疑わせないでもない（挿図15）。

以上のホルバインの諸作品は、画家自身によってもレプリカがつくられ、^{註一二}また他の画家によってもコピーされ、そのコピーからさらにコピーがなされるといったように需要が増大し、今日ではトロイ氏によるとホルバインの作品に基づくエラスムスの肖像を所蔵しない美術館はないというほどになっている。^{註一三}

ホルバインは彼の肖像版画を二点つくったといわれる。円形の枠に入れた右向きの横顔で一五三三年版「格言集」に用いられたものが一つであり（挿図16）、ルネサンス風の装飾人像柱のアーチの下に立たせたのが第二の版画である（挿図17）。後者は一五三五年に一枚刷りとしてつくられたが一五四〇年、エラスムスの死後その全集の扉絵に用いられた。^{註一五}足下のカルトゥーシュの中の文字がそれを示す。エラスムスはアーチの

下に立って斜め右を向き右手を境界神の頭に置き、生の境界、すなわち死への想いを回らすのである。全体の装飾的な構成はルネサンス美術を洗練し優美さを加えたフォンテヌブロー派と同時代的な様式を用いて端正な作品になっている。

(D) 父のホルバイン、クラナハその他

以上の三人の画家による肖像の他になお看過しがたい数点の作品がある。

その一つは父のハンス・ホルバインによると考えられているスケッチブックの中の一葉にシルヴァー・ポイントで描かれた人物デッサンである（挿図18）。大きな羽根飾りのついたフードを被り、一六世紀に多い切れ目のある上着を体にびたりとつけ、左手には剣の^{註一八}ようなものをもっている。帽子といい服といいエラスムスとしては全く例外的な「ファンタスティック」な衣裳であるが、少し突起した眼、大きながった鼻、薄く広がった唇、それに顔の輪郭線もエラスムスの容貌の特徴を示しており、その肖像と考えて間違いないようである。この制作年代や場所については確かめることができないが、^{註一九}旅の疲れとのみ片づけられないような寂寥感が身辺に漂って忘れがたい作品である。その衣裳は旅行用のものであるといわれる。

ここにもう一人の画家を登場させよう。それは他ならぬエラスムス自身である。チャールズ・リードの小説「僧院と家庭」（一八六一）では優れたミニアテュリストということで彼の父が描かれていたが、その庶子エラスムスはステインの修道院において実際に絵の修業に熱中したことがあった。^{註二〇}そのためであろうか、「聖ヒエロニムス注解」のマルジナリアに

大きな鼻と口を強調していたずらさされた自分の横顔の戯画は下手ではない、むしろ古風だが極めて手馴れた技術を感じさせる軽妙さがあつ

て彼が「痴愚神礼讃」の作者であることを改めて思いださせる(挿図19)。

エラスムスの亡くなったのは一五三六年七月一日の夜から二二日にかけてである。生涯をラテン語によってのみ自己を自在に表現してきた彼は、死の床にあっても呻吟しながら「Jesu, misercondia: Domine libera me: Domine miserere mei」とラテン語で祈るのを友人たちは聞いてい

たが、最後にもらした言葉はオランダ語の「Lieve God 愛する神よ」であつ

挿図19 エラスムス作 デッサン

挿図18 ホルバイン(父)作 デッサン

挿図20 作者不詳 デッサン

註二二
たという。

死の床のデッサンは二図知られている。その一つはわずかに右を向きかげんの頭部で、トロイ氏によるとバーゼルで描かれたものであるが、その近郊の画家とは様式的に異なる(挿図20)。他の一図は死後の容貌に生じた変化のより大きなものでシルバー・ポイントで描かれている。密度の高いそのリアリティによって息子のホルバイン作に擬せられたこともあるほどである(挿図21)。

エラスムスの死後も彼の肖像の製作は絶えていない。

死後の作品と思われる祭壇画でエラスムスを嫌ったルターとともに描かれたものがある(挿図22)。

一般に宗教改革運動は芸術にとって苛酷であり、聖像破壊が各地で行われたことはよく知られている。ハンス・ホルバインが英国からバーゼルに戻っていた一五二九年二月、新教派の同市議会は教会堂からすべての絵を取り払い破壊することを命じた。註二五
それ以後バーゼルでは目ぼしい宗教画は存在しえない。エラスムスの逃避やホルバインの英国永住もこれと関係があった。しかし新教の宗教画家たらしとする画家がいた。それがルカ

挿図21 作者不詳 デッサン

ス・クラナハである。^{註二七}父のルカスの死後ウィッテンベルクの息子ハンスとルーカス・クラナハの兄弟のアトリエは改革派の人々の肖像や祭壇画供給の中心となった。^{註二八}その一つの作品が画中にエラスムスを描いている。

それはノルトハウゼン Northausen のブラシー教会堂に奉ぜられた「市長ミヒヤエル・マイエンブルクの墓誌」であり、前景にマイエンブルクとその家族たち、中景の中央から右にキリストとラザロの復活、左の一群はルターたち新教の指導者たちでその中にエラスムスの顔も認められるのである。ルターとエラスムスは一五二〇年代の中ばから明らかに対立的であり、とくにルターのエラスムス非難の言葉は多くの伝記者

聖エラスムスとエラスムス像

挿図22 クラナハ作 祭壇画

の描いたように激しかった。カルヴィニストに比べるとルター派の芸術観は緩やかであったにしても彼が新教派指導者の一人に加えられたことは意味深い。そのエラスムス像はバーゼルの小円形のそれに近い。^{註二九}

(E) エラスムスの肖像彫刻と貨狄像

メダイの浮彫としては生前から肖像がつくられていたが、いわゆる彫刻像がはじめて立てられたのは一五四九年のことである。それも新教徒の祭壇画とは対称的にカトリック世界の最高の権力者で一六世紀後半の反宗教改革運動を推進させたフェリペ二世となる人の入市歓迎のためにロッテルダム市がつくったものであった。^{註三〇}彩色された木像のエラスムスは一方の手に羽ペンをもち、他方には皇太子への頌詞を記した巻物をもっていたという。^{註三一}

一時の間に合せのようにつくられたその木像はそのまま広場に建てられていたが、一五五七年になって前より大きな彩色された石像に代えられた。しかしその運命も長くはなかった。六〇年代の末から七〇年代にかけて独立戦争が激化すると、悪名高いアルバ公の軍隊の銃撃によってこの石像彫刻は水中に転落してしまった。一五七二年のことであった。

スペイン軍の撤退後、再びエラスムスの彫像が建てられることになり、一六一六年に市議會は銅でそれを铸造することを決めた。彫刻家で建築家としてもその時代の第一人者であ

挿図23 ケイセル作 銅像

ったヘンドリック・

ド・ケイセルがそれ

を担当した。^{註一三二}一六二

二年に大きな^{マルクト}広場の

一角に建てられた。^{註一三三}

それは大きなベル

ーをかぶりガウンを身につけ左手で大きな本を支え、右手でページをめくる立像であるが、バロック時代へ向おうとする様式の流れを反映してガウンの裾はいくらか広がって大きくゆったりと波うっている(挿図23)。

ところで竜江院のエラスムス像についてはロッテルダム国立図書館の^{註一三四}コスマン E. Kossman^{註一三五}「バーゼル歴史博物館長だったエミール・マイヨール Emil Mayor の両氏がこれを一五四九年の記念像に比定したことをトロイ氏が紹介している。それによると木像は皇太子フェリペへの讃辞を記してあった巻紙をもち、現在は破損している左手にはペンをもっていたであろうという。それは船尾の装飾像としては不必要な像の裏面まで完全につくられた独立の彫像としておかしくないし、右手の巻紙も遠くから見てもはつきりと見えなければならない船名を記したにしては小さすぎる。それゆえコスマン氏は一五五七年に石像に代えられて取り外された一五四九年像のコピーとし、マイヨール氏は一五四九年の木像そのものであるとさえ考えている。トロイ氏も後者に従っている。^{註一三四}

この推論は極めて魅力的である。事実エラスムス木像(高さ一〇四センチ)はマニエリスムの栄えた一六世紀末の作品としては古風といえるかも知れない。左脚をこのように遊ばせた場合、像全体にはもつと動き

挿図24 里静作 貨狄尊木像

三〇

が現れてもよいはずであるが上半身にはほとんど動きが見られない。^{註一三五}それはむしろ作者の技術的な欠点といえるにしても確かに真正面を凝視する顔と上半身とはある種の古めかしさがあり、それはまた貴人を迎える姿勢としても納得できないものではない。しかし現在欠けている左手にはコスマン氏たちの言うようにペンではなくて、開いた本を支えていたとしか考えようのない痕跡がはつきり左胸に残っているのを見ると一五四九年とする説を鵜呑みにすることはできない。それにしても、船名を記すには小さすぎるとはいえ右手にも^{註一三六}つ巻紙はそれまでのどのようなエラスムス像にも現れたことがなかったことは注目に価いする。ということは、少くとも巻紙は一五四九年像に由来する蓋然性が高いことを示している。しかしモデルの性格表徴のための持ち物として、^{註一三七}巻紙と書物はほとんど同じ性格を示すものであるがその一見無駄な重複は書物がこれまでの諸画像にみるように従来エラスムス像の添えものであったことから生じたものと考えすることはできないであろうか。

最後に日本にあるもう一点の木像を紹介しよう。ヨーロッパではフォーヴの絵画がはじめてサロン・ドートンヌに現れた年であるが、それはまだエラスムス像であることが知られていなかった明治三八年(1905)一月に竜江院の附近の大工里静が彫りあげて壇家の松本喜三郎が同院に寄進したものでこれまで紹介されたことがなかった(挿図24 高さ35センチ)。一五九八年のエラスムス木像を写してベレーにガウン姿で、右手に巻紙をもち、原像では破損した左手には宝珠をもたせているところに新らしい工夫の痕が認められる。ベレーの下の髪はカールしているが玉眼の入った眼は釣り上りぎみで、頬骨も高く、何より寸づまりになっている。

これはエラスムス像というより明らかに純然たる東洋人の貨狄像といわなければならない。里静は普通の家大工で彫刻師ではなかったというが、それだけに極めて稚拙味のあふれた没時代的な民衆芸術になっている。前にも述べたように前代未聞の貨狄尊の名を与えられ、民衆からは「カテキババア」あるいは「アズキ洗いババア」などと薄気味悪がられたエラスムスはここに至ってはじめて親しみ深い民衆的な姿をとり、人からもほとんど忘れ去られることによって永遠に安住の地を見いだしたというべきであろうか。

註

六六 エラスムス Desiderius Erasmus Rotterdamus については幸いにホイジンガ著

宮崎信彦氏訳の前掲伝記があり、人によって(J. Bronowski and Bruce Mazlish,

The Western Intellectual Tradition, London 1960, p. 91) 表面的だといわれる

ツヴァイクの「エラスムスの勝利と悲劇」(池田薫氏訳一九四一年、高橋楨二氏訳一九四八年、内垣・藤本・猿田氏訳一九六五年)も参考になる。他に戦前から渡辺一夫氏によつてたびたび紹介がなされている。それらの邦文文献については渡辺一夫氏編「エラスムスとトマス・モア」(世界の名著一七)の折込付録がよい。彼について紹介め

いたものを記す必要はないと思うが、ロレンツォ・ヴァラについてルフェーブル・デタープルと並行しながら神学者としてよりもユマニストの立場からギリシア語原典に基づく聖書批判を行ったし、その著作によつてルターらの宗教改革運動が促進され、「エラスムスが卵を生み、ルターとツウィングリがかえした」とさえいわれたが当

のエラスムスは意志の自由を尊重する立場からルターに心ならずも対立し、それでも新旧両派の決裂を回避すべく双方に働きかけた。そういう点では宗教的寛容が思想の自由ということと不可分のキリスト教社会においては、思想の自由が問われる場合にはつねに彼の業績は顧みられる必要があった。当時頻発する戦争について真剣に心を悩ませた平和主義者としても注目すべきものがある(渡辺一夫氏の諸著参照、たとえば「エラスムスについて」)。「痴愚神札讀」や「對話集」のような諷刺的な文学作品は今日でも価値を失っていないが、彼の著作がすべて当時の国際語であるラテン語

聖エラスムスとエラスムス像

でなされたために反って現代では接近に不便になっている。事実エラスムスの没したその年に開かれた枢機卿会議でカルル五世はスペイン語で演説してスキャンダルを惹き起こす(ルイ・ボタン・野沢協訳「知識人」)が、やがてラテン語はダランベールが百科全書序文で触れたように国際語として無効になる時代を迎える。それにしてもエラスムスは印刷術の発明以来、その機械力を縦横に駆使することによってその活動が支えられていた最初の一人であった点でも興味がある(オスワルト著玉城氏訳「西洋印刷文化史」pp. 115~117)。その名声は汎ヨーロッパ的(R. Weiss, *The Spread of Italian Humanism*, London 1964 p. 87)で数多い貴顕が彼を訪ね、彼の手紙を誇りと(J. Bronowski and Mazlish, *op. cit.*, p. 84)、彼の紹介状によって開かれぬ扉はなかったとツヴァイクが記すように、エラスムスは「ユマニストの王」としてヨーロッパの知識社会に君臨していたのであった。

六七 クエンティン・マサイス Quentin Matsys あるいは Massys, またはメサイス

Meisjs, Meysys と綴る。一四六五年または六六年にルーヴェンに生れ、一四九一年

にアントワープ(アンヴェルス)の画家組合に登録した。ディルク(ティリー)・パウツ

の影響を受け、一五世紀フランドル絵画の伝統を忠実に伝える最後の一人であるが、イタリア・ルネサンスの新傾向を敏感に摂取した最初の画家の一人でもあった。とくにレオナルドの sfumato や構図、デッサンなどの痕跡は明らかである。一五世紀に

栄えたブルジョア派に代つて繁栄に向つたアントワープ派の創設者と考えられている。風景画家パティニールとの共同製作も知られているが、デューラーもネデルラント旅行のときに彼の家に立ち寄った。一五三〇年に同地で没している。息子のコル

ネリス(1510以前~60以後)とヤン(1510~75)とともに画家で父の画風を継いだ。エラスムスとマサイスとが肖像画製作以前に知り合っていたという想像は可能である。とすれば一五〇九年エラスムスがイタリアから帰国して英国に渡る前のアントワープ市

滞在中と考えることもできる。それよりもずっと以前に、画家のルーヴェン時代(一四九一年)に知り合っていた(Harald Brising, *Essai sur l'origine de l'italianisme dans l'art des Pays-Bas*, Upsala 1909) の説をこのころの (George, Marier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, Damme 1954 p. 73)。

六八 ピーテル・ヒレス (Peter Gilles あるいはヒリス Gillis, またはヒール・シー Pierre Gilles ラテン名に「ペトルス・マヒギーディウス Petrus Aegidius

とも書く。一四八六ごろ—一五三三)は一五〇九年からアントワープ市書記官で法学者であり、一五〇四年以来エラスムスのいつも変らぬ友人であった。エラスムスの紹介でトマス・モアは一五一五年にアントワープのヒレスを訪ねた。「ユートピア」はヒレスに捧げられているが、同書中でヒレスはユートピアを訪ねたラファエル・ヒュトダエウスなる人物をモアに紹介し、その議論を展開するという役を担って現れることになる。「ユートピア」の原稿は一五一六年六月に書きあげられ、アントワープのヒレスの家の客となっていたエラスムスの許に送られてヒレスとエラスムスの編集校訂の下に二月、ルーヴェン市のディルク(ティリー)・マールテンス Dick (Thierry) Maertens 書店からはじめて公刊された。ヒレスは当時のユマニストが好んでなつたようにその書店の校正員をしていたらしい。一五〇四年に同書店で刊行されたエラスムスの「螢雪余論 *Lucubratiunculae*」についてもヒレスの努力があったらしいし、エラスムスの最初の書簡集(一五一四—一五一六年の一七通)も彼によって同書店で印刷され、また一五一七年四月には更に三五通の書簡集を同じ書店から出版させている。

六九 肖像画製作前後にエラスムスたちが取り交した手紙のやりとりを主にマルリエ氏に従って簡単に紹介する。

一五一七年五月三〇日付けでエラスムスはモアに手紙を認めてヒレスとエラスムスの兩人を「同じ板」に描かせてモアに贈ろうとの計画を告げる、そのときヒレスは病気になる、まだ完全に回復していなかった。すでにエラスムスの分は着手されていたが、黄疸をとるために薬を飲まれたところ、顔付きがその前と変わってしまったとマサイスに云われたなどと冗談めかして記す。

七月一六日付けの手紙でモアはエラスムスに、「僕のものになるはずの君の肖像と僕らのピーテルのその絵をどんなに待ち焦がれているか君には信じて貰えないだろうよ。」と書き送った。

八月一日にエラスムスはルーヴェンからアントワープのヒレスに手紙を書いた。「さあ仕事を終わらせるようにクエンティンを急がしてくれたまえ。終ったら急いで戻ってその肖像画を英国に送る一番便利で確かな方法を君と一諸に考えよう。そのとき僕らはクエンティンにも支払いをしよう」。九月八日付けでエラスムスはモアに二人の肖像画の送付を告げる。「僕は君にあの肖像画を送る。死が僕らを消滅させても、

いつも変わらず君の側に僕らがいるように。僕らのどちらかがその絵をそっくり支払ったのではなくて、本当にそれが僕ら二人の贈り物となるように費用はピーテルと僕とで分担したんだ。」

九月にカレーに来ていたトマス・モアのところにペトルス・コクレス Petrus Cocles に托してそれを持参させるとの手紙をエラスムスは送った(九月一六日)。九月二七日、ヒレスはエラスムスにモアがもう彼らの贈物を受けたであろうと喜びの手紙を出した。十月六日モアはヒレス宛にディテュランボス詩型で画家の才能と二人のユマニストの美德を讃えてその絵を受け取ったお礼状とした。この手紙にエラスムスやヒレスの画中の仕ぐさが敘述されていて、モアの処刑後所在不明になった絵の確認に役立った(G. Marlier, *op. cit.*, pp. 85f. E. Treu, *op. cit.*, pp. 22~26)。

七〇 ホイジンガ、前掲書 p. 100 「それは単なる名譽の称号で、二〇〇グルデンの年金を約束してはいたが、その支払いは不定期であった」。このことは一世紀後フェリペ四世の宮廷画家であったベラスケスが何度も給料の支払いを願っていることを思いださせる。

七一 前掲書 pp. 95—97, p. 101. 彼が属していたステインの僧院は彼を召還したがって、一五一四年にもエラスムスはそれを断っている。

七二 一五二四年に送った友人のユマニスト・ピルクハイマー宛の書簡でエラスムスは画家に三〇フロリン支払ったと記す。その値段についてはデンマーク王のクリスティアン二世がやはりマサイスに描かせた肖像画に二〇フロリン支払ったことが比較の材料になる(G. Marlier, *op. cit.*, p. 108.)

七三 ホイジンガ、前掲書 p. 99 一五一五年から一五一七年にかけてはエラスムスの生涯にとって最も落着かない期間である。パーゼル(パール)・ロンドン、フランドルを何度か往き来している。しかしそれは総りのない忙しさではなかった。一五一七年から四年間をルーヴェンで過ごすことになるが、とくに本文中に記したように一五一六年から彼の長年の努力が報われてきている。「一五一六年から一五一八年までの時期はエラスムスの生涯の絶頂期とよんでいい」(前掲書 p. 103) 一五一九年の「対話集 *Colloquia*」刊行もそれに加えることができるだろう。多くの貴族や文人たちが彼を訪れ、彼の言動は多方面に大きな影響力をもった。画家たちに対する少なからざる影響はマルリエ氏の研究するところである。

七四 なおエラスムスの肖像は板からキャンヴァスに移されて今日ではローマのバルベリーニ宮殿 Palazzo Barberini の国立美術館に陳列されているが、L. Venturi: *De Leonardo au Greco*, Genève, 1956, p. 147, André Chastel: *The Age of Humanism (L'âge de l'Humanisme)* London 1963 p. 331 及び *Catalogue de la Galerie Nationale, Palais Barberini*, édité par Nolfo di Carpegna, 1965, Romapp, 47f 以外の手許にあるものではなくて、ローリーニ宮殿所蔵となっている。近年までそこに保管されていたものであろうか。バルベリーニ宮殿における登録番号1529、旧国立古美術館番号 F N 14388、大きさは各著者によって僅かであるがまちまちである。一例までこれを列記すると、前記カタログ 59×46.5 cm. G. Marlier, *op. cit.*, p. 109, E. Treu, *op. cit.*, Katalog des Abbildungen 及び A. Chastel, *op. cit.*, p. 331 及び 58×45, Leo van Puyvelde, *La Peinture Flamande à Rome*, Bruxelles, 1950, p. 114 及び 58.5×46。作品の媒材については E. Treu, *op. cit.* がテンペラとする。他の著者は記述がない。エラスムス像と対になっているのはラドナー・コレクションの Radnor Collection のジョーテル・ヒレスの肖像の複製をその著書 *The Late Renaissance and Mannerism*, London 1967 に掲載した Linda Murry 及びヒレスの肖像画を油彩画とするが、A. Chastel, *op. cit.* のようにこの作品をエラスムス像の対幅と認めなければエラスムス像の媒材判定に関係はないが、ラドナー・コレクションを原作とする説が有力である以上問題は残されている。いずれにしても当時のフランドル画のテンペラと油彩との弁別は困難なことが多い。

バルベリーニ宮殿のエラスムス像は当美術館のカタログおよび L. van Puyvelde, *op. cit.* によると一八〇七年にはシェルパトフ Scherbatoff (Stroganoff) とも記されていて筆者には判定不能である) コレクションに入っており、一九一二年に寄贈になったものである。

論拠については触れていないが E. Treu, *op. cit.*, p. 25 及び L. Murry, *op. cit.*, p. 117 及びエラスムス像を失われた原画の古い模写作品としている。André Michiels, *Art Belge*, 1936 はトマス・モアがアントワープの二人の友人からの贈り物を tabula, tabella と単数形で表現したことから一五一七年のマサイスの絵とは一図中にエラスムスとヒレスの二人を描いたものではないかとローマの作品に疑問を呈した。ラドナー・コレクション、あるいはアントワープ王立美術館のアエギディウス

聖エラスムスとエラスムス像

ス像とエラスムス像は背後の書棚の板の厚さが違っていて完全には連らないからである。しかし L. van Puyvelde, *op. cit.*, p. 114 によれば diptyque の体裁をなす「すなわち」即ち二枚折りの絵の場合にはその当時の慣例と矛盾しないという。筆者の知るものではコッセルトの夫妻二人の寄進者の二枚組肖像 (ブリュッセル王立美術館 Cat. No. 988) がその一例の一例である。

模写説をとる Treu はローマの作品とアントワープの作品とを同格に扱うが、バルベリーニ宮殿カタログによると同美術館所蔵作品のレプリカとしてアムステルダム王立美術館およびハンプトンコート⁷⁵の二作品を挙げている。

75 L. van Puyvelde, *op. cit.*, p. 113 なお J. C. Margolin が「マサイスの肖像が全員の肖像画の中で最もエラスムス的である」(*op. cit.*, p. 14) としている。

76 ジョーテル・ヒレス (アエギディウス) 像についても前註に記したようにソールズベリーのロングフォード城 Longford Castle のラドナー・コレクションの所蔵品 (L. van Puyvelde, *op. cit.*, p. 114, 76×51. G. Marlier, *op. cit.*, p. 108, 73.75×55.25, L. Murry, *op. cit.*, p. 73.5×55.5) であり、それよりやや小型のアントワープ王立美術館所蔵品 (No. 198, 60×47) とがそれぞれ取り上げられ、複製されている。ヒレスの左手にもった手紙が前者は開いて文字が読めるのに対して後者では細く折り畳まれて読めない。また、エラスムス像と同様に四辺が切りとられて小さくもされているのである。Catalogue Descriptif, maîtres anciens, au Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers, 1958, p. 163 とバルベリーニ宮殿国立美術館カタログではエラスムス像の説明中後者をレプリカとする。モアが二人の友人と画家に感謝の念をこめて送った詩の中では「ジョーテルは、モアが認めた宛名のある一通の手紙をもっている」(G. Marlier, *op. cit.*, p. 88) とあり、その限りでは前者に近いといえる。なお彼が右手の指で觸れている「反畜族論」は一五一八年に刊行されるのでこのときにはまだ本になっていない。それは一五〇八年に出版のために人に手渡ししたまま湮滅され、別の草稿に基いて書き改めたものである。

この一対の肖像画はモアがハンリー八世に処刑されたあと恐らく没収されたものらしく、チャールズ一世時代の王室コレクションに記載されているが、一八世紀に売り立てられて今日のように別れ別れの運命を辿っているといわれる (G. Marlier, *op. cit.*, p. 96)

七九 G. Martier, *op. cit.*, p. 101

七八 *op. cit.*, p. 101. 「こうしてベルナルド・ヴァン・オルレイはとりわけカルル五世の老書記官でやはり手にペンをもったゼル博士の姿を残した。それは年月によって憔悴をみせる顔、苦悩を宿す視線、世の辛酸を味った口もとをしてゐる。」と記すが、これは著者の誤解のようである。ゼル博士は L. van Puyvelde, *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Breughel*, Bruxelles, 1964 p. 318 pl. en Couler 39 および当美術館ガイム *Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles, art ancien*, 6 éd., 1967 p. 26. G Gaston van Camp にて「ゼル博士はベル市所属医師で他に聖ヤコブ病院長である。医師の背後の壁掛けに GEOR : D : ZELLE : PHYSICVS : AETAT : 28 と縦に記入があるように 28 才という若いモデルを描いている。その表情に G. Martier をしてあのように言わせる苦渋とも見えるある種の曖昧な心理的陰影がある」とすれば、その若さにも拘らず委ねられた大任に対する自覚に由来するものであろうか。

ベルナルド・ヴァン・オルレイ Bernard van Orley (C. 1492~1542)

七九 L. van Puyvelde *La Peinture Flamande à Rome* p. 50, pl. 26

ヤン・コッサールト Jan Gossaert (C. 1478~1533/6)

八〇 Paul Ganz : *Hans Holbein le Jeune*, Paris 1912 *portraits de N. Krautzer*, pl. 73, de G. Gize pl. 95, et de *L'orfèvre Hans*, pl. 96.

八一 G. Martier, *op. cit.*, pp. 97~99. フランドルの肖像画の伝統をたどる van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling などの作品を挙げながら、マルリエ氏はエラスムス・ヒレスの組肖像画の新しいさを抽象的あるいは空想的な背景、つまりモデルをこの実生活から切り離しているそれまでの肖像画に対してユマニストの仕事場である書斎を背景としている点に見いだしている。一五世紀の肖像画はしばしば寄進者として描かれることが多い。しかしメモリンクの聖母子と二枚組合せになった市長 Guillaume van Nieuwenhove の肖像 (ブリュージュ、聖ヨハネ施療院) ではモデルの家庭が登場して新しい時代を予告する。持物としての書物もすでに「神秘の仔羊」の「告知」上部の半円窓に描かれたザカリヤス Zacharias とミカ Micah と共に現れているが、書物がモデルの労苦の成果であり、仕事の道具として現われたという点でマサイスの二肖像画はやはり最初のものであるという。むろん書物の他にも文人の道

具としての calamus (蘆筆)、インク壺、インクを吸い取る砂入れ、鉄なども現れる。あとで本文にも觸れるようにマサイス以前にも版画、とくに本のタイトルページに文人の肖像が描かれることはあった。たとえばマルリエ氏は Conrad Celtis, *Libri Amorum*, Nürnberg, 1502 の木版画「一五〇七年の Hans Burgkmair にて C. Celtis の木版肖像画の他に、同じくブルクマイアによる一五〇八の Sebastian Brant の横向肖像画と L. Cranach にて Johannes Cuspinian の肖像画を挙げ (cf. Otto Benesch : *The Art of the Renaissance in Northern Europe, its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Cambridge, Mass. 1945, reprinted, 1964, pp. 55f, pls. 30, 31)。後の二例は独立のタブローであり、とくにクラナハの作品は背景が書斎の壁でなくてダニエーブ派独特の風景を描いた点を除けばマサイスの典型的なユマニスト肖像画である。筆者がマサイスに対するマルリエ氏の評価に多少の不満を抱くのはこのように、この型はすでにほとんどでき上っていると思われるからである。上半身肖像に手の表現を入れたというだけならヨース・ヴァン・ヘントラのウルビーノ公書斎画やレオナルドのジョコンダにもその数年前のデューラーの肖像画の数々にもあるし、書物の登場はその背景の書棚とともに聖者像において南北を通じて早くからある。とくに近年ヴァン・エイク作なることが明らかになったデトロイトの聖ヒエロニムス像 (*Art Quarterly* 1, 1956) にはユマニスト肖像画のあらゆる要素が含まれている。Piero di Cosimo の聖マгдаレーナ (一五〇五年ごろ、ローマ国立美術館 L. Venturi, *op. cit.*, p. 36) など女性で聖者であることを除けばユマニスト肖像画に他ならぬ。マサイスがしたことはその組合せだけであり、これ以後のユマニスト肖像画においてもこの組合せの項目を欠くものの数も少なくないのである。しかし、この型が前記ヴァン・エイクのそれに見るように一五世紀からユマニズムと関係ある知識人に特に好まれた聖ヒエロニムス像と深い関わりをもつという指摘 (G. Martier, *op. cit.*, p. 99, pp. 169~216) には、その聖者の図像と日本の初期洋風画における老人読書図と関連して考察する上に筆者には教えられるところが大きかった。それについては別稿を考えている。

八二 G. Martier, *op. cit.*, pp. 100f. 一五〇六年九月エラスムスはリヨンからトリノにつきミラノ、ボローニャ、フィレンツェ、ボローニャ、そして一五〇七年末ヴェネツィア、一五〇八年秋パドヴァ、シエナ、フェララ、ボローニャ、フィレンツェ、シ

エナ、一五〇九年ローマ、フィレンツェ、ボローニヤからストラスブルクを通じて英国に渡る(渡辺「痴愚神札讀」解説)。この間ウルビノ公に仕えていたヴェネツィア生れのユマニスト、ピエトロ・ベンボ Pietro Bembo とは文通はあるが遂に会えなかった(Augustin Renaudet, *Erasme et l'Italie*, Genève, 1954, p.p. 87, 219)。ウルビノはヴェネツィアの南、フィレンツェの東方にあるが、エラスムスの右のような経路からはかなり外れていて、マルリエ氏の推測の成立はやや困難と思われる。しかしウルビノ公の小書斎の評判を聞いたという推測を否定することもできなく。Studiolo における Berruguete の Dante と Vittorino da Feltro は G. Marlier, *op. cit.*, Pls. 11, 12. 参照。現在二八人の貴顕肖像画はウルビノとルヴールとが半数ずつ所蔵している。

なお著名人の肖像は教育的効果もあつて一四世紀以来描かれはじめた。登場人物の個性的な性格づけはしだいに明確になつてゆき、ユマニストの肖像とも関係があることはマサイスの場合だけではない。(Encyclopedia of World Art. XI <Portraiture> Eugenio Battisti 執筆参照)

八三 *A Dictionary of Italian Painting* (translated from French) London, 1964. Sylvie Béguin 執筆のプラマンテ Donato di Angels Bramante の項目に *cf.* Corrado Ricci; *Italie du Nord*. (collection ARS UNA) Paris Fig. 247. これは現在ミラノのブレラ美術館所蔵である。

八四 G. Marlier *op. cit.*, p. 101

八五 「格言集 Adagiorum Collectanea」初版が八〇〇の格言を収めて出版されたのは一五〇〇年バリのフィリップ J. Philippi 書店から。再版は一五〇五年。一五〇六年増補。一五〇七年ヴェネツィアにゆき、一五〇八年九月に有名なアルドウス (Aldus Mantius) の店からさらに増補して四二五一の格言を収めて出版した(J. C. Margolin, *Erasme par lui-même*, Paris 1965 年譜による。渡辺氏 *op. cit.*, p. 264 に *cf.* 三三六〇の格言とし、一六世紀末まで約一三二版も刊行されたという)。J. C. Margolin, *op. cit.*, p. 24 に掲載されたフローベンの版の「格言集」の挿図についてはマルリエ氏は言及していない。この挿図の画家は不明であるが人物がすづまりで容貌が非古典的であることなど、パズルあるいは、それに近いドイツ系の版画家を推測させる。マルリエ氏が前に問題とした背景については殆んど何も描かれていない。

聖エラスムスとエラスムス像

なおモデルの性格を際立たせる手段として、マルシリオ・フィチーノ以来エラスムスの友人バラケルススなども研究を推めていた気質論についても画家はエラスムスに学ぶところがあつたかも知れないという。神秘思想には常に組することのなかったエラスムスであるが、一五〇四年の *Enchiridion* において多血質、憂鬱質、リンパ質に性格を分類している。マサイスが性格表現に関心の深かったことはレオナルドのカリカチュールを写していることから明らかである (G. Marlier, *op. cit.*, p. 103)。

八六 G. Marlier, *op. cit.*, p. 89 Alois Gerlo, *Erasme et ses portraitistes*, Bruxelles 1950. による推測である。しかしメダルあるいはコインは古典世界の遺響としてルネサンスのユマニストたちがはやくから美術家につくらせているものであったから、マサイスがそれを手がけるのに特別な理由づけは必ずしも必要でないが北欧における芸術的メダイとしては最初のものであった。ドイツのユマニスト、ヴェリバルト・ピルクハイマー W. Pirckheimer (一四七〇—一五三〇) も自分の肖像とメダルをエラスムスに送っている (ホイジンガ *op. cit.*, p. 253)。些細なことであるがメダルの金属はいろいろあつたかもしれない。ホイジンガによると、鉛や青銅にとって友人や保護者に送った (p. 205)。他に E. Treu の目録にはパズルの歴史博物館 Historisches Museum 所蔵の白銅 Weisbronze のものを載せている。ブリュッセルの王立図書館のメダイ室にも所蔵されている。他にホイジンガは一五三一年につくられた小型の複製を挙げている (*op. cit.*, p. 205)。作者のマサイスの名はメダルのどこにも示されていない。マルリエ氏によると「しかし一般にピルクハイマー宛のエラスムスの一書簡を根拠としてそれはマサイスに帰せられている」(*op. cit.*, p. 89) とされるが筆者はその書簡をまだ知っていない。

八七 ホイジンガ *op. cit.*, pp. 259-262

八八 デューラーの版画については後述(挿図12)の通りである。ヒエロニムス・ホップファールの銅版画は一五二〇年作 (J.-C. Margolin, *op. cit.*, p. 16)。メダルとは左右を逆轉させ、肖像の肩の空白部分に裏面の境界神のプロフィールを入れ、メダルのラテン語銘文のすべてをドイツ語で記入している。病身のエラスムスが一六世紀半頭のドイツ銅版画家特有の野卑だがエネルギー的な表情になっているのが興味深い。ホイジンガ *op. cit.*, p. 205f は一五二一年と一五二二年にもっと自由なメダルの模写による木版画がつくられたというが筆者は未見である。

八九 ホイジンガ *op. cit.*, p. 208 「アントワープとブリュッセルとで」というが E. Treu *op. cit.* p. 35. はブリュッセルで二回ということになる。デューラーのネーデルラント紀行の日記によると、八月二十日エラスムスに紹介をうけた。エラスムスは彼に *spanjoels mentelle und 3 conferetisch man* (スペインのマンテリヤはわかるが後半が筆者にははつきりしない)。を贈った。デューラーは「銅版画の受難図の一つ *ein Passion*」を贈った。「もう一度ロツテルダムのエラスムスを描かなければならぬ」と日記に記し、エラスムスもビルクハイマー宛一五二三年七月一日付けの手紙では途中で二人とも急病になったと書き、一五二五年三月一日付けの手紙では、やはりデッサンの最中に宮廷からの大使がデューラーを訪れて中断されたこと記す。

九〇 E. Treu. *op. cit.*, pp. 34-36 Abbildung 11 デッサンの大きさは 32.3×27.1cm
ホイジンガ *op. cit.*, p. 208. p. 253. A. Chastel. *op. cit.*, pl. 88. Marcel Brion. *Albrecht Dürer*, London 1960 p. 246. E. Panofsky, *The Life and Art of A. Dürer*, Princeton 1955, p. 239

九一 ホイジンガ p. 157 千足伸行氏「デューラーとその同時代人」(別冊みづゑ No. 56 デューラー特集 1969) pp. 78-79

九二 M. Brion *op. cit.*, pp. 245-248.

九三 ホイジンガ *op. cit.*, p. 208 E. Treu. *op. cit.*, p. 36 「わたしもデューラーに肖像画を描いてもらいたいと思う。たれだいつ、こんな偉大な画家に描かれたくないひとはあるまい。しかしどうしてそんなことができるだろうか。あのとき彼はブリュッセルで木炭で描いたが、今はもうわたしは記憶から消えてしまっているに違いない。もし記憶によつて、またメダルなどを頼りに描くことができれば、きみを描いたと同じように、うんと肥ってほくを描くに違いない」(宮崎氏記)。

九四 ホイジンガ *op. cit.*, p. 253. E. Treu *op. cit.*, p. 36.

九五 E. Panofsky. *op. cit.*, p. 239. すずらんはゆりと同じように聖母の持物として純粋な象徴、すみれはいつまじいのそれということ一般に認められている Arnold Whitlick, *Symbols, Signs and their Meanings*. London 1960. p. 209 参照。

九六 このデューラー彫り銅版画の大きさは 24.9×19.3cm. *Klassiker der Kunst, Dürer, Berlin and Leipzig*, 162. E. Treu. *op. cit.*, E. Panofsky. *op. cit.*, fig. 305 など参照。しかし M. Brion *op. cit.*, p. 304 は左下の枠にラテン、ギリシヤ銘文のな

Berlin の Kupferstichkabinet の版(本稿挿図 12)を載せている。パノフスキーはマサイスの一五一九年のメダイについては一言も触れずにマサイスのエラスムス像の模写画、すなわちローマのそれを参照したと考えている (E. Panofsky. *op. cit.*, p. 236)。しかしデューラーの版画中の銘文からして少くともメダイは参照されている。ビルクハイマーがかつてそのメダイをエラスムスから受けとっていることは間違いない(ホイジンガによるとビルクハイマーの斡旋によって傷んだ鉛のメダイから青銅のそれをつくらせた *op. cit.*, p. 205) からデューラーがそれを見せたら可能性は極めて高い。それに反してタブローの方については、コピーは何らかの形で広く知られていたとしても、確率からすればそれをデューラーが参考にするには遙かに少ないことになるだろう。しかしマサイスの二枚組肖像画のエラスムス像と左右は逆になるが壁の棚の代りに銘文の枠をおいたと考えればなるほどタブローによく似ている。この様な構図はデューラーとしても類の少ないものであるから、画家はコピーか何かでタブローを知っていたと考えることも不可能ではない。

九七 ホイジンガ (*op. cit.*, p. 209.) はモデルに似ていないことが一般に強調されすぎていることに注意をうながしている。作品としても傑作ではないが決して失敗作と云ふようなものでもないと筆者は考えている。

九八 G. Marlier *op. cit.*, pp. 93f. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 44. (Wolfgang Stechow: *Northern Renaissance Art 1400-1600* (Sources and Documents of the History of Art Series) Englewood Cliffs 1966, pp. 122f に再録されている)

九九 その複製は渡辺氏訳前掲書 p. 198. E. Treu. *op. cit.*, p. 41 にある。窓の上の枠に ERASMUS と記されている。Myconius (Oswald Geisler 1488-1552) はフクシミアン皇帝の桂冠詩人で宗教改革者。ツヴィングリの協力者、伝記者で、その死後ルター派とツヴィングリ派との調停に努力した。ホルバインをエラスムスに紹介したのはミューコニウスで、そのメモによると、一五二五年三月、フロベンス書店より新版が発行された「痴愚神札禮」の頁の余白にいたすら書きのようになった挿絵は一〇日間の仕事である。今日残されている末尾二七図(岩波文庫本 pp. 183-237) は息子のハンス、その前の二六図(同書 pp. 151-176) は兄マンブロッシウス Ambrosius (1494-1519) の三三図はハンスと二人の無名のスイス画家の手になるとの事である(同書 p. 254. G. Marlier, *op. cit.*, p. 106) 渡辺氏は最初の

三三図の一部を担当したハンスを父とする)。この挿図原本はアメルバッハ・コレクション「Amerbach-Kabinett」バーゼル市博物館所蔵に入っている。

一〇〇 岩波文庫 p. 24 この部分の諸図は前註に記した通りハンス・ホルバイン他二人の手になるものであるが、E. Treu (*op. cit.*, p. 41) は細かい注釈なしに息子ハンスの章を含めて論じており、とくにこの絵については、その画風も息子のハンスとして余り矛盾がないと思われる。ここではエラスムスはいつものベレーと毛皮のガウンをつけている。このときホルバインが一八才であることを考えるとその早熟さに驚かざるをえない。したがって同じ挿図中の一図の呑んだくれの自画像といわれるもの(岩波文庫 p. 201. Rudolf and Margot Witkower. *Born under Saturn*, London 1963. fig. 65 pp. 213~215. 中森義宗・清水忠氏訳「数奇な芸術家たち」1969 岩崎美術社 p. 447~449) にまつわる伝えは年令などからするとすこし奇妙である。

一〇一 ホイジンガ *op. cit.*, p. 130, p. 206. O. Benesch, *op. cit.*, p. 64. E. Treu, *op. cit.*, p. 40.

一〇二 O. Benesch, *op. cit.*, p. 63 D. Blend, *History of Book Illustration*, pp. 151f によるとホルバインはデューラーについて一六世紀挿絵史上で重要な地位を占める。それはまた英国にまで影響している。

一〇三 バーゼル美術館蔵品 No. 319. 紙にテンペラで、やだがかけてある。37×30.5cm エラスムスの友人のアメルバッハ Bonifazius Amerbach のコレクションに由来する。エラスムスがアメルバッハに贈ったものと想像される。ホルバインによるアメルバッハの美しい肖像(1519)もバーゼルの美術館に見られる。ルーヴル美術館のものはテンペラで 43×33cm (青山新氏「エラスムス木彫像」美術研究24号挿図2) じれら二図の複製は P. Ganz, Hans Holbein le Jeune. (*Klassiker der Kunst*) pls. 38, 39. p. 234 でバーゼルのものはルーヴルのそのエチュードとする。背景の装飾はその説に有利であるが、逆に G. Marlier はバーゼルの作品は極く僅かながら理想化されていると見る。

一〇四 ロングフォード城のラドナー・コレクション所蔵、テンペラ画、76×51cm 右後ろの棚の上に数冊の本があり、その一冊に M.D.XXIII と Holbein の名が二行に記された紙が挿入されている。(E. Treu, *op. cit.*, p. 43)

一〇五 ホイジンガ (*op. cit.*, p. 206) と J. C. Margolin (*op. cit.*, p. 22) 44 の銘

聖エラスムスとエラスムス像

文を「格言集」(二〇〇一番)からとして、エラスムスは自分の畢生の著作をこれにたとえていたという。G. Marlier (*op. cit.*, p. 77. pp. 106f) は銘文の源泉として、エラスムスがヴェネツィアの印刷家アルドウスに宛てた書簡(一五〇七年一〇月二八日付)の中で、その名誉の不朽という無形の名誉を除いては労苦の多い印刷家の仕事を讀えてヘラクレスの労作にたとえた例を引用して、エラスムス自身がホルバインにそれを暗示したとする。ヘラクレスの一二の功業については呉茂一氏「ギリシア神話」1936新潮社、下巻第六章第二節、あるいはグリマル著高津春繁氏訳「ギリシア神話」(クセジユ文庫、1956)第四章、オウイディウス・田中秀央・前田敬作氏訳「転身物語」1966 人文書院第九章など参照。

一〇六 ホイジンガ、*op. cit.* 第一四章参照。とりわけ p. 129. あるのは p. 130の「エラスムスの謙虚」、また自分の運命を見舞った榮譽に対する軽蔑の表現は、やや修辭的な性格のものである。しかしこの点については、それがエラスムスの個人的な特徴というよりも全人文主義者に共通な一般的風潮と見るべきである。他方この気持は彼が榮譽をよるこび、自分がこれを受ける価値があるという極めて深い確信を示していたことも否定すべきでない」(宮崎氏訳)。マサイスのメダイに「彼の書いたものの方がもっとよい姿をおみせします」とギリシア語で書かせたことも、著作に対する自信を一面的に示すものではなく、むしろこの場合には自分の容貌に対する不満の感情を軽く表現していると考えることができらう。

一〇七 筆者はそのデッサンの二図を確実に知りえていない。Margolin, *op. cit.*, p. 140 にはロングフォード所蔵品の左手のためのデッサンと、その少し上部にペンをもつ右手をより略筆で描いているが、後者はバリ、バーゼルの作品とも少し角度が異なる。R. Huyghe, *L'Art et l'Homme*, Tome II, p. 443. fig. 1321 はロングフォードの右手のデッサンを示している。これらの二書の写真が二つのデッサンのどれほどの部分に相当するのか筆者には確かめられない。

一〇八 E. Treu, *op. cit.*, p. 41. バーゼルの Johannes Froben の肖像(39.5×33.5cm)はバーゼル美術館カタログ(No. 357)によるとハンプトン・コート宮殿のエラスムス像のコピーと一対になっているフローベン像のコピーであろうという。それはバックンガム公チャールズ一世に贈られたものであった。

一〇九 下の図は A. G. Dickens, *Reformation and Society in Sixteenth Century*

Europe, London 1966 p. 31. fig. 21 及び I. C. Margolin. *op. cit.*, に見ることが出来る。同書中のミューンスター自身の肖像も無論破損されている。

一〇 G. Marlier *op. cit.*, p. F. Treu. *op. cit.*, p.

一一 直径一〇センチ。

一二 E. Treu. *op. cit.*, p. 45 一五八〇年ごろのアルメバッハの記録によるとホルバインの手になる五点のエラスムスの肖像画がバーゼルにあったという。

一三 *ibid.* 銅版画にちるものの一、二にちるものだが François Huys の手になり Jérôme Cook の店から一五五五年にだしたものはその一例で、ロンドンのエラスムス像の背景や前景を変えている (A. J. J. Delen, *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas*, II, Paris 1935, pl. xxx)。

一四 E. Treu. *op. cit.*, p. 16 Abb. 2 田の直径 6.4cm ザンクト・ガレンのフマディナ Vadiana, St. Gallen 蔵。ホイジンガ *op. cit.*, p. 207 では次のフーチのあるエラスムス像版画との間に類似があるようにとれるが、これらの二版画は別ものである。

一五 E. Treu. *op. cit.*, Katalog der Abbildungen

一六 *Encyclopaedia of World Art*, VII. "Holbein" by Fritz Grossmann.

一七 E. Treu. *op. cit.*, Abb. 10. 銀筆によるザッサン 13×10cm バーゼル版画室所蔵。銀筆 Liebertstift, silver point は一五・六世紀に好まれたもので紙の上に透明白色又は多少の色をそれに加えた色をひき、それに銀線で描く。デューラーもしばしばこれを用いていた (土方定一氏著「デューラーの素描」1943p. 53 参照)。

一八 *ibid.* p. 33. 彼の長剣はバーゼルの歴史美術館に陳列されている。

一九 *ibid.* pp. 31—33 このスケッチブックは一五二二年アウグスブルグで使われはじめた。*Encyclopaedia of World Art* のグロスマン氏によると父のホルバインは一四九四年からアウグスブルクの納税名簿に現われる。一五〇九年からアルザスのホーエンブルク Hohenburg 修道院の装飾などの用事でアウグスブルクを留守がちになる。一五一四年からますます不在が長びき、結局一五一六年にはイーゼンハイムに移住する。一五一五年から一六年にはバーゼルに来て、息子たちとエラスムスの「痴愚神礼讃」の挿絵を描くことになる。エラスムスの方は、アウグスブルクを訪れたことはないが、一五一四年八月、一五年七月にストラスブルクからバーゼルに旅行しており、その間に父のハンス・ホルバインに会う機会があったかも知れない。また一五二

一年一〇月八日にルーヴァンを立って一月一五日にバーゼルに着いているが、この間にシュパイヤーからストラスブルクを経て旅してきたエラスムスがコルマル近郊イーゼンハイムにいた父のハンスに旅姿をみせていることも考えられなくはない。彼が服装の自由許可をえたのは一五一七年であること、デッサンに見るやつれ方など、後の方の推測に分があるが、確実なことは不明である。

一五二一年のヴォルムスの国会を中心として新教両派の対立は深まり、エラスムスの住むルーヴァンも落着きを失った。これが彼を再びバーゼルに向わせたのである。

二〇 ホイジンガ *op. cit.*, p. 23.

二一 複製は p. 23 E. Treu. *op. cit.* p. 21 Abb. 3 二二図 J. C. Margolin *op. cit.*, p. 21 に一図ある。後者には他に八図ほどエラスムスのいたずら描きを凸版で載せる (pp. 20, 21)。²⁾ これらはいずれも羽根ペンで描かれた略筆のものであつて、中世末の写本装飾のような軽妙な筆致が感じられる。バーゼルの大学図書館 Manuscript C. VIIa. 68. Seite 143. 及び 146 A. IX. 56. fb. 18, Seite 4. 製作年代は一五一六年から一五三六年までの何時であるかは不明。

二二 ホイジンガ *op. cit.*, p. 196. E. Treu. *op. cit.*, p. 46.

二三 E. Treu. *op. cit.*, Katalog. Abb. 16. 及び p. 48. ハーレムのティラー美術館 Museum Teyler, Haarlem 所蔵。エラスムスの遺言執行人であつたアメルバッハの財産目録にあつたものと考えられる。その目録中には〈Im Febr. 1587 gab M. Hans Michel Erasmi ansicht noch tod conterfehct, vf rot papia mit eim steftzen〉とあり、死亡の直後に赤い紙に鉛筆で描いたものである。様式的にはネーデルラント派的であるというのがその作者は不明である。

二四 *ibid.* Abb. 17 羊皮紙に銀線で描かれる。12.4×11.3cm³⁾ アメルバッハの財産目録にあつたもので現在はバーゼルの版画室所蔵。ホルバインの精緻なリアリズムの影響を受けたバーゼルの画家の作品とされる。ホイジンガ *op. cit.*, pp. 207f. 参照。写真複製は J. C. Margolin. *op. cit.*, p. 134 にもある。図中の幾何学的な線は後世に骨相学的分析の対象となつた痕跡と思われる。ホルバインは一五三二年以後ロンドンに移住し一七世紀のヴァン・ダイクと共に英国肖像画の基礎をつくつた。したがってエラスムスの没したときバーゼルにはいなかったから彼の作品ではありえない。

二五 Fritz Grossmann. *op. cit.*

一二六 エラスムスは「ルター主義が支配するところはどこでも人間性の研究は鈍る」と口ぐせのように云っていたと Pierre Descargues (*Cranach*, Paris, 1959, p. 70) は記す。

一二七 父のルカス・クラナハはのちにルター派になった枢機卿アルブレヒト・フォン・ブランデンブルク Albrecht von Brandenburg (1490-1568) を最大のパトロンとし、ルターに娘の代父役となってもらい、もと尼僧カテリーナ・フォン・ボラとのルターの結婚に立会い人となり(メランヒトンさえ拒んだ)、またルターの最初の息子ヨハネスの代父となり(1526)、数多くのルターの肖像画製作者であったし、その上、一六世紀における最も優艶な女性像の画家の一人であったことも否定できない。この画家についてルターが「だがルカス先生は飾り気のない画家だ。彼は女性について厳しくなかできない。なにしろ彼女たちは神の創りたものであり、またわれわれの母でもあるからだ。それと同時に彼は教皇を非常に偉そうに、というのは悪魔的にということだが、描いてもいた。」(1545年)と皮肉混りに言った (E. Ruhmer, *Cranach*, London 1963pp. 26f) というのはクラナハの一面を物語っている。彼はまた本の印刷販売も業とする裕福な都市市民階級に属していた。

一二八 E. Ruhmer, *op. cit.* p. 27 肖像としてはルター、メランヒトン、ヨナス、ブーゲンハーゲン、クリュチガー、フォスターのそれなど、祭壇画としては「十字架上で説教するルター」、「洗礼を司るメランヒトン」、「告解を聴くブーゲンハーゲン」、「主の庭に働くルター」などがある。

一二九 200×233cm ノルトハウゼンの旧ブラシイ教会堂 Ehemals Blasikirche 蔵。
テンペラ画。E. Treu, *op. cit.*, pp. 49-51. Abb. 18. 渡辺氏編「エラスムス・トマスモア」p. 19 に部分図がある。そこでは一五五八年の作品とされている。左からルター、ブーゲンハーゲン(Bugenhagen, Johannes, 通称 Pomeranus 1483-1558) エラスムス、ヨナス(Jonas, Lustus, 1593-1555) クロイツィガー(Creuziger, Caspar 通称 Cruciger, 1504-1548) メランヒトン。エラスムス以外はいずれもヴィッテンベルクでルターの聖書翻訳を助けたりした人々である。

一三〇 ホイジンガ *op. cit.*, p. 209. 一五四九年九月二七日のことである。渡辺氏訳「痴愚神礼讃」および「エラスムス・トマス・モア」の年譜では一五四五年とするがフエリペは一五四八年にスペインを立ち、ジェノアとミラノを通じてブリュッセルに入

聖エラスムスとエラスムス像

りそこで父のカルル五世に会ってオーストリー、ドイツ、フランドル、北イタリア、スペインにわたる大帝国の正式の相続者として認められた。彼は一五五一年までフランドルとドイツに滞在したが、ロッテルダム入市はこの間のことと思われる。この時代の入市あるいは入城の祭典の華やかさについてはブルクハルトやホイジンガの周知の著書参照。

一三一 ホイジンガ (*op. cit.*, p. 209) は建てられた場所を生家の前と、E. Treu (*op. cit.*, p. 52) は小さな橋の上とある。

一三二 Hendrik de Keyser schuy die Form, nach der Cornelis Jansz. (E. Treu, *op. cit.*, p. 52) とあり Cornelis Jansz. については未詳。また Oudegogge が鋳造したとある。

一三三 ケイセル (1565-1621) による彫像は *L'Art et l'Homme*, édité par R. Huyghe, Tome III, fig 241 v. 14-16 二一年作とされる。ホイジンガ (*op. cit.*, p. 209) のこの前後の敘述訳文は筆者には意味が不明確に思われる。

一三四 E. Treu, *op. cit.*, p. 55. Katalog der Abb. 19.

一三五 木像の右裾は膝ぐらいの高さまで欠けた部分がある。その破損部分を調べればわかることであるが、像の正面観を大きく左右するほどのものではない。

一三六 ペンと巻紙を両手にもつ場合、ペンを右手に、巻紙を左手にもつものが普通のように思われるが、他にそのような作例を調べる余裕がなかった。なお巻紙はルネサンス時代には寓意像「修辞学」あるいは「哲学」の持ち物であり、また「論理学」や「技芸神」のあるものの持ち物でもあったから (Y. Guy de Tervarent: *Attributs et Symboles dans l'art profane. 1450-1600*, Dictionnaires d'un Langue Perdue, Genève, 1958) いずれもエラスムスと全く無縁のものとはいえないが、この場合はやはり頌詞のための巻紙に直接の起源をもつのであり、つぎに上記のような学芸の持ち物としても不合理でないことから持たせるのに矛盾を感じなかったと考えられる。

一三七 書物は「文法」「音楽」「詩」「敘事詩」「歴史」「マボロン」「哲学」「神学」「宗教」「名声」「正義」「知恵」等々の持ち物である。(ibid)

本稿は昭和四二・四三年度文部省科学研究費による「日本近世洋風美術の実証的研究」(代表者岡畏三郎氏)の一部である。